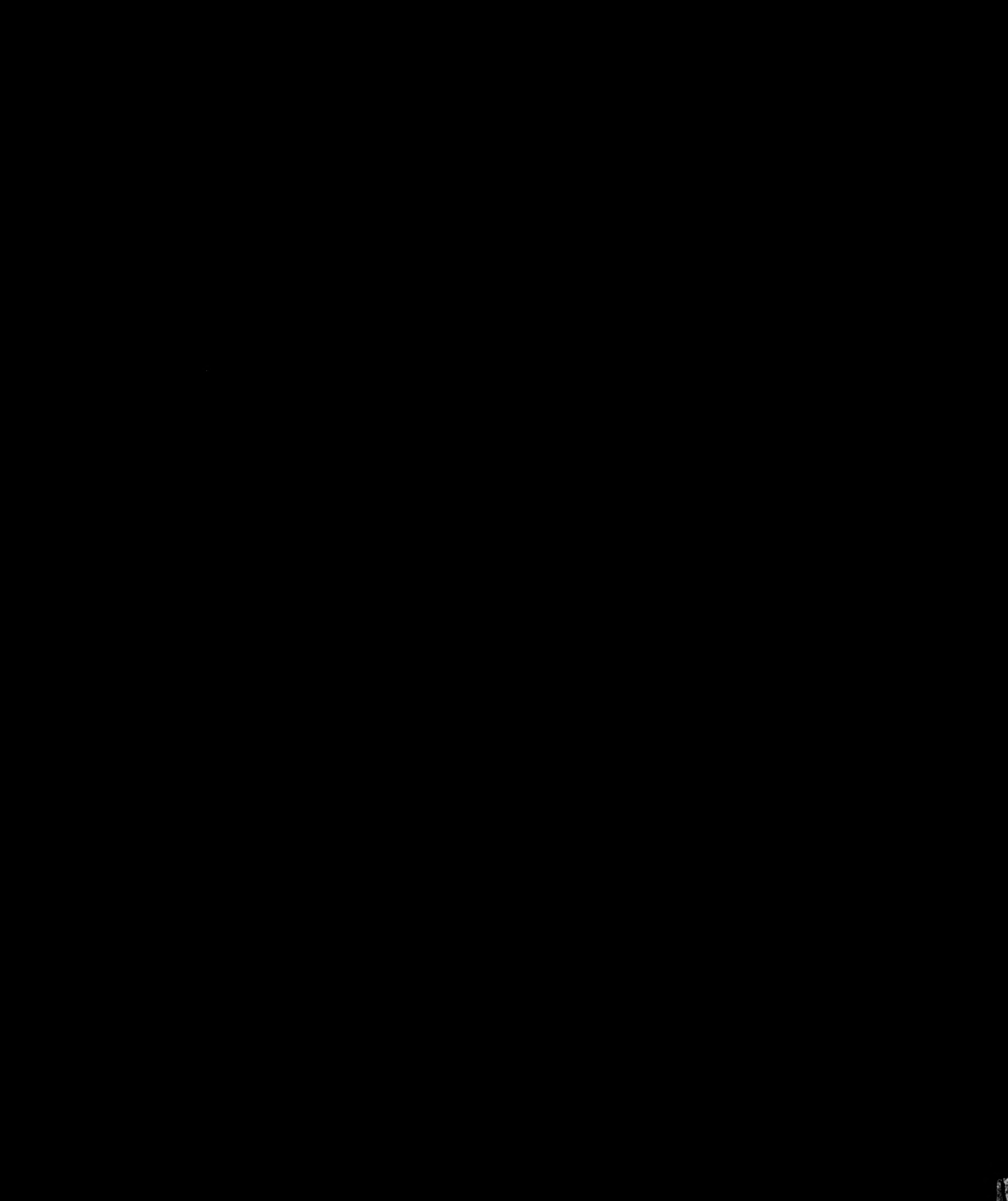


Ihrem

theuren Collegen

dem designirten Director des Gymnasiums zu Burg

Dr. Ferdinand Winter

bei seinem Scheiden

aus dem Kreise der Freunde

nach

vieljähriger gesegneter Thätigkeit

in

treuer Liebe und Verehrung

gewidmet und überreicht

am 25. September 1868

vom

Director und Lehrercollegium

des Gymnasiums zu Wittenberg.

Wittenberg.
Druck von B. [illegible]. Rübener
1868.

Inhalt:

1. Zur Geschichte des tragischen Chors / Abhandlung vom Dr. Tuch.
2. Carmina propemptica von { DDr. Knappe. / Dr. Hartung.

Das natürliche Streben des Menschen, den Göttern das Beste, was er sein nennt, zu weihen, ihnen zu Ehren die geistigen und leiblichen Gaben auszubilden und sie dann bei den Cultusfesten zur Verherrlichung der Geber aller Güter zu verwenden, trat im Alterthum nirgends lebendiger und veredelter zu Tage als in Griechenland und hier vor Allem in Athen bei den Dionysfesten. Den Opferaltar umkreisten dann die Chöre nach dem Rhythmus der Hymnen, in welchen früher die Thaten und Leiden des gefeierten Gottes besungen, später auch pantomimisch dargestellt wurden, der Art, daß sich an diese Darstellung wiederum preisende Strophen reihten: Damit waren die Keime des Dithyrambus, des reinen Cultusliedes, und des Dramas gegeben. In diesem wurden die Thaten oder Leiden der Götter, namentlich des Dionysos immer freier behandelt, aber nie vergaßen die spätern Geschlechter den Zusammenhang zwischen dem Drama und dem Cultus; denn noch spät rief das Volk dem Dichter tadelnd und mahnend zu: οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. Halten wir nun fest, daß die Tragödie sich aus dem Cultusliede entwickelte, so werden wir uns nicht mehr wundern, daß die griechischen Tragiker, vor Allen Aeschylus und Sophokles, den lyrischen Theil, d. i. zumeist die sogenannten Chorlieder, um seines Ursprungs willen beibehielten und ernstlich bestrebt waren, ihn desselben würdig zu gestalten und zu verwenden. Sie thaten dies aber, indem sie Empfindungen, Gefühlen und Gedanken, welche die Handlungen und Charaktere erregten, innerhalb des Stücks in den lyrischen Partien durch den Chor Ausdruck gaben und zwar so, daß jene wesentlich religiösen Inhalts waren. Die Gedanken also, welche die Sänger, die Zeugen der dargestellten Begebenheiten, aussprachen, bezogen sich zunächst auf die Götter und die göttlichen Ordnungen; der Hinweis auf sie milderte den Eindruck des Schauerlichen, wie er andererseits den Uebermuth mäßigte. In dieser Weise entwickelte sich das Chorlied immer herrlicher, bis die Zeit der Sophistik mit ihrer Zerstörung des naiven Götterglaubens, wie auf allen Gebieten der Kunst, auch bei ihm die wesentlichsten Veränderungen herbeiführte. Diese Entwicklung des Chorlieds und des Chors zu seiner Blüthe bei Aeschylus und Sophokles, und dann beider Verfall bei Euripides nach einigen Seiten zur Anschauung zu bringen, ist Zweck der folgenden Zeilen; nothwendigerweise muß aber vorher kurz gesagt werden, wie Aeschylus den Chor vorfand.

Augenscheinlich mußte bei den Tragikern der ältesten Zeit, von Thespis ab, neben dem einen Schauspieler auch der Chor oder vielmehr der Koryphäus in die Handlung eingreifen, freilich zumeist redend, etwa so wie später noch bei Aeschylus in den Eumeniden, den Sieben, den Schutzflehenden und den Persern; vorausgesetzt, daß vor diesem Dichter überhaupt von eigentlich tragischer Verwicklung und Handlung die Rede sein kann. Abgesehen von diesem Mitwirken fielen dann dem Chor die lyrischen Partien zu, welche sicher an drei Stellen erschienen: 1) im Anfange des Stücks auf den Inhalt vorbereitend, 2) inmitten desselben und zwar theils als Wechselreden mit dem Acteur, theils als reine Gefühlsausbrüche und 3) am Schluß der Scenen und des Ganzen, um den Eindruck des Geschauten auf göttliche Gesetze zurückzuführen, wohl mit in der Absicht, darin Beruhigung zu finden. Auf dieser Grundlage baute nun Aeschylus weiter, dessen Größe und Erhabenheit nicht zum Wenigsten sich gerade in den chorischen Theilen widerspiegeln. Obgleich aber

unser Dichter sich treu blieb in seiner Gesinnung, in dem steten Hinblick auf die Nemesis ebenso, wie in dem hohen Sinn seiner Personen, die ja fast nur dem Götter- oder Heroengeschlechte angehören, so nimmt er doch neidlos von dem jüngern Nebenbuhler Sophokles Vieles an seit dessen Siege (Ol. 77, 4). Mit diesem Jahre beginnt für ihn eine neue Periode. Der Plan seiner Stücke wird straffer, die Handlung lebhafter und die lyrischen Elemente erscheinen sowohl äußerlich eingeschränkt als innerlich verändert dadurch, daß der Chor nicht mehr Schauspieler bleibt, sondern Geleiter, Richter, idealer Zuschauer der Handlung wird (cf. **Bergk** in der **vita Sophoclis** §. 8.). Aeschylus hatte zwar schon in der ersten Periode, welcher die Supplices, Perser und die Sieben angehören, die Tragödie wesentlich umgestaltet, wie das die Worte des Aristoteles (Poet. 4. 16) zeigen: καὶ τότε ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὸν τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε — aber ein scharfes Aufmerken läßt aus dem doppelten καὶ einen Hinweis auf zwei Abschnitte erkennen, deren zweiter durch καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε characterisiert wird. Mit dem zweiten Schauspieler ergab sich für Aeschylus die Möglichkeit, an Stelle der frühern Monologe und kurzen Gespräche wirkliche Handlung zu setzen; der Chor trat zwar mehr und mehr von seiner überwiegenden Stellung zurück (in den drei ältesten Stücken, gehört ihm etwa die Hälfte der Verse), immer aber bleibt er noch wesentlicher Theilnehmer der Handlung. In den Persern z. B. steht er der Atossa helfend zur Seite, ja seine Beschwörung des Darius bildet den Mittelpunct des Stücks; fast noch wichtiger ist seine Stellung in den beiden andern Tragödien. Anders gestaltet sich dies innerhalb der zehn Jahre nach Sophokles Siege. Abgesehen nämlich von der verringerten Versmasse des chorischen Theils (so z. B. im Prometheus nur 183 von 1090 Versen, im Agamemnon 625 von 1644, worunter noch die eingestreuten Trimeter, die der Koryphäus spricht, eingerechnet sind) wird nun auch die Stellung des Chors selber völlig verändert. Nun erst findet volle Anwendung jenes von Welcker (Griech. Trag. I, 70) richtig erklärte καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε, d. h. die Dialoge und die Handlung werden Hauptsache, der Chor aber entspricht fortan fast stets der aristotelischen Definition (probl. XIX): ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος, εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν, welche der große Kritiker zweifelsohne aus den Gebilden der sophokleischen Kunst geschöpft hat. Nur einmal noch, in den Eumeniden, tritt der Chor als Mitwirkender auf. Diese neue Stellung des Chors zeigt sich natürlich vor Allem in den strophischen Chorliedern, weshalb ich mich auch im Folgenden nur an sie halte mit Uebergehung sowohl der eingestreuten Trimeter als des kommatischen Theiles; beide greifen in die Handlung ein und mindern sich daher seit 468 bei Aeschylus, wie sie bei Sophokles stets gering waren.

Zunächst müssen wir die Chorlieder in Hinsicht darauf betrachten, wie sie der Handlung folgen und ihre Themata derselben mehr oder minder unterordnen. Augenscheinlich hängen ja die Stellung des Chors und die Verbindung seiner Lieder mit der Handlung aufs engste zusammen; war jene eine wechselnde, so wird auch diese eine verschiedene sein. Da Aeschylus aber dem Chor die engsten Beziehungen zur Tragödie ja zumeist mehr oder minder die Rolle eines Betheiligten zuwies, so schmiegten sich natürlich die Chorlieder bei ihm völlig dem Gange des Stückes an und beschäftigten sich zweitens hauptsächlich mit der Lage der Sänger selbst, welche ihr eignes Interesse überall festhielten. Hieraus erklärt sich ferner jene Befangenheit, die nur nach dem jeweilig Geschauten nicht aus dem Ganzen heraus urtheilt (vergl. Suppl. 630—709. 1018 bis zum Schluß). Tritt in den Liedern dem Ernst der Tragödie gemäß und dem Character der Choreuten entsprechend, welche ja meist Greise oder Jungfrauen darstellen, fast durchweg Angst und Sorge wegen des schließlichen Ausgangs zu Tage, so springt doch öfters bei augenblicklichen Lichtblitzen statt der ahnungsschweren Stimmung heitere Hoffnung hervor. Natürlich finden sich auch bei den Chorliedern, jenen beiden Abschnitten entsprechend, wesentliche Unterschiede, welche bei der nähern Betrachtung der Lieder in den erhaltenen sieben Tragödien leichtlich zu erkennen sein werden. Wir

betrachten sie also zunächst, um die Frage zu beantworten, welches ist ihr Zusammenhang mit der Handlung?

In dem ältesten Stück, den Supplices, singt der Chor in der Parodos (V. 41—175), nachdem wir in den Anapästen mit seinen Verhältnissen vertraut gemacht sind, von seiner Herkunft, seinen Leiden, um deren Linderung er die allmächtigen Götter anfleht; da sie ja dem Uebermüthigen zürnen, sollen sie ihm Hilfe gegen die Aegyptiaden bringen. Daran reihen sich, wohl von Halbchören gesungen, neue Klagen, neue Bitten, diesmal an die Artemis gerichtet. Als endlich der König Pelasgos sich dazu verstanden hat, bei der Volksversammlung die Aufnahme der Flüchtigen zu beantragen, wenden sich die Jungfrauen abermals flehend zu Zeus dem Stammvater ihres Geschlechts, indem sie zugleich die Irrfahrten der Jo, ihrer Ahnin besingen, welche den ihrigen so ähnlich sind (V. 524—99). Dankbar für die verkündete Hilfe, rufen sie dann (630—709) Heil und Segen auf Argos herab, wohl auch hier in Halbchöre getheilt. Aber die Feinde nahen und nun spricht sich die Angst in kühnen Bildern aus, mit orientalischem Schwunge steigen ihre Gebete empor; sie werden erhört; Pelasgos bringt Rettung und rasch tritt auch in der Stimmung der Verfolgten ein Umschwung ein (V. 1018 ff.). Nicht weniger eng verwoben dem Ganzen sind die Chorlieder der Perser, wo in der Parodos die vornehmen Greise die Macht des Reiches schildern, ohne jedoch ein banges Ahnen vor drohendem Unheil ganz verbergen zu können, was kurz nachher im ersten Liede (114—39) des Weitern ausgeführt wird. So kommt denn die Trauerkunde vom Untergang des Heeres nicht unerwartet. Daran reiht sich natürlich genug der Threnos 548—97, welcher die nahenden Leiden betrachtet. Zur Rettung wird weiterhin vom Chor Darius aus der Unterwelt heraufbeschworen, womit (633—80) ein Preislied auf den Heldenkönig verknüpft ist, ähnlich dem zweiten V. 852—906. In den Sieben vor Theben erfüllt der Chor bei der nahenden Gefahr die Luft mit Klagen und Gebeten (V. 78—181), die er, keineswegs getröstet durch die Thatkraft des Eteokles, auch in der Parodos fortsetzt (287—367), indem er alle Leiden einer belagerten und eroberten Stadt beschreibt. Nach jener Scene, wo die Führer der beiden Heere so großartig geschildert werden, der König aber erklärt, er werde sich selber seinem Bruder Polyneikes entgegenstellen, singen die Jungfrauen das erste Stasimon, in welchem sie zuerst bei dem Geschick des Oedipus weilen und dessen Fluch gegen die Söhne, den Quellen der augenblicklichen Noth. Sie fürchten, daß dieser sich erfülle; und als dies wirklich geschehen, brechen sie in die heftigsten Klagen aus über der Brüder Loos, wie über das Elend aller Menschen. Zuletzt spalten sie sich in zwei Theile, von denen der eine für Polyneikes, der andere für Eteokles Partei ergreift.

In diesen drei Stücken also wird der Chor vom eignen Interesse beherrscht, das bei der Entwicklung der Handlung wesentlich betheiligt ist; demgemäß folgt er in seinen Liedern derselben ungetheilt. Trotz der andern Stellung des Chors aber ändert sich dies in den folgenden vier Stücken nicht. Gleich im ersten Gesang des Prometheus (V. 399 ff.) beklagt der Chor die Lage des Titanen, welche die ganze Menschheit beseufze, nur Atlas, fügt er hinzu, habe Gleiches erduldet. An die selbstlobende Rede des Prometheus reiht sich dann (V. 528) jenes Stasimon, in welchem die Okeaniden, nachdem sie vergebens zur Nachgiebigkeit ermahnt haben, aussprechen, daß sie es mit dem rechten Maaß halten, die Götter scheuen und den Trotz tadeln. „So solle auch er sich beugen vor göttlicher Uebermacht". Dann regen die Leiden der Jo, welche der Ehe mit Zeus zuzuschreiben sind, die Choreuten an, die Freuden der Ehe unter Gleichstehenden und die Leiden jener zu schildern, welche von Leuten verschiedener Stände geschlossen werden; daran reiht sich ein Gebet, worin die Sängerinnen bitten, daß ihnen eine derartige Ehe fern bleibe. Wie sehr hat sich hier bereits die Stellung des Chors geändert! Nicht mehr in seinem Interesse, sondern als treuer, unparteiischer Freund des Helden begleitet er die Ereignisse; sein Urtheilen und Fühlen erscheint unbefangen und freimüthig. Einerseits heißt er den Titanen sich den ewigen Ge-

setzen fügen, andrerseits tröstet er ihn und ermuthigt ihn — immer im Anschluß an die erschauten Thatsachen. Auch in den ersten Stücken der Orestistrilogie blieb der Dichter auf diesem Wege. Im Agamemnon sind trotz der siegverkündenden Flammenpost die edlen Greise aus Mykenä von düstern Ahnungen erfüllt; der Fall Trojas und die Erinnerung an die den König belastende Opferung Iphigeniens, wie die Orakel führen ihnen düstere Bilder vor die Seele von schwerer Kümmerniß, die dem Herrscherhause droht. Die Mittheilung der Klytämnestra, Troja sei gefallen, regt den Chor (V. 367—486) zwar zu einem warmen Lobe der Gerechtigkeit des Zeus an, deren Werk jene Zerstörung ist, die jeden Frevel ahnt und jede übermüthige Verletzung der ewigen Gesetze, wie das eben der durch Paris und Helena verschuldete Untergang der Stadt zeigt (hieran reiht sich dann eine kraftvolle Schilderung der Leiden, die jene über Trojaner und Hellenen gebracht haben), aber die ängstliche Stimmung, daß auch den Agamemnon für die eigennützige Opferung der Tochter und für den blutigen Krieg, der ja auch in seinem Interesse geführt wurde, die härteste Strafe treffen werde, kommt in den Schlußstrophen zum Durchbruch. Nicht minder passend fügt sich an die Meldung des Herolds: Troja sei erobert, ein langes Lied (681—809), dessen Gedankengang sich in dem Satze zusammenfassen läßt: Die Götter ahnden jeden Frevel! Wer dächte dabei nicht ebenso sehr des Atridenhauses wie der Helena und des Paris. Dann begrüßen die Greise in den folgenden Anapästen den nahenden Sieger, dem sie freimüthig ihre Mißbilligung des Krieges, wie ihre treue Anhänglichkeit im Uebrigen zu erkennen geben. Die folgende Scene, welche mit dem Eintritt des Königs in seinen Palast endet, nachdem sein Weib so überaus pomphaft ihre Liebe und ihr Leid gepriesen hat, folgt von Vers 975 bis 1035 ein Lied voll banger Ahnungen, erregt durch diese Rede, deren Falschheit von den Mykenäern leicht durchschaut werden mußte. Rasch tritt nun die Katastrophe ein. Der Chor aber ist rath- und thatlos vor Aufregung über den Tod des geliebten Herren. Diese Liebe wie der Abscheu vor der Mörderin offenbaren sich in den Schlußpartien. In den Choephoren tritt der Chor auf nach Orest's Weggange. Von Schmerz getrieben berichten die troischen Gefangenen vom Jammer ihrer Lage; jetzt aber, so fahren sie fort, seien sie im Begriff auf Befehl der geängsteten Königin den Manen Agamemnons ein Opfer zu bringen; hieran reiht sich eine Fülle tiefer Gedanken über die Nemesis, deren Strafe ja die Gattenmörderin fürchtet. Der Chor betheiligt sich dann weiter bei den Plänen der Geschwister, indem er sie hinweist auf das unumstößliche Gesetz der Weltordnung, daß das Böse bestraft wird, von welchem Gesetz er sich selber zur Theilnahme bestimmen läßt. Der Plan ist gefaßt und nun wendet sich der Chor, da Orest ihm Schweigen darüber geboten hat, zur allbeherrschenden Liebe, die wie bei Skylla und Althäa, hier bei der Klytämnestra sich mächtig erwies, deren That nur am Männermord in Lemnos ihres Gleichen findet. Aber hier wie dort wird Dike Rache nehmen. In der höchsten Spannung giebt dem Chor eine Art Beruhigung das Hervorheben von Beispielen, die den Frevel nicht ganz unerhört erscheinen lassen. Energischer noch als hier greift der Chor in die Handlung da ein, wo er (V. 783—837) nach der Unterredung mit der Amme Zeus den Rächer um Hilfe anfleht für Orest und diesen dann noch zum Muttermord anreizt, wie er denn auch in spätern Gesängen fest der Ansicht ist, die That Orests, den Apollo zur Rache getrieben, sei eine durchaus gerechte (vgl. 935 bis 72 und den Kommos zum Schluß); aber freilich läßt ihn das Auftreten der Eumeniden fürchten, daß neues Leid aus neuer Schuld folgen werde. Die Darstellung dieser Leiden, wie des Conflikts der Rechte ist Gegenstand des dritten Stücks der Trilogie. In ihm kehrt der Dichter dazu zurück, dem Chor eine Hauptrolle zuzuweisen, denn die Eumeniden selber bilden ihn; aber freilich beschränkte er nach wie vor die lyrischen Theile. Daß auch hier die Themata der Lieder enge Beziehung zum Drama haben, versteht sich von selbst. So hadert der Chor mit Apollo (V. 155—78), der ihnen den Orest gegen göttliches Recht entzogen habe in einer Weise, wie es dem Character der Choreuten entspricht. Vgl. auch 244—75. Erst V. 321 beginnt die Parodos, in der sich die Eumeniden als die unentfliehbaren Rächer einführen; ihre

Mutter, die Nacht, solle ihnen helfen; dann singen sie den entsetzlichen Fesselreigen und fordern Ehrfurcht vor ihrem Amt von Jedermann. Der Einsetzung der Blutrichter schließt sich dann das erste Stasimon an: die Erinyen sind empört über die Versagung des Rechts seitens der Götter und klagen, daß fortan auf der Erde das Böse frei walte, während das Gute sich in den Himmel zurückziehe. Darum müßten nun die Menschen selber um so eifriger auf Zucht halten und Maaß: denn nur der Gute könne glücklich sein, der Böse aber gehe einem unentfliehbaren Geschick entgegen; mit diesem Gedanken, der wohl zum Theil eine Mahnung an das Gericht sein soll, endet das letzte Stasimon. Nur kurze dochmische Strophen folgen, Ergüsse der heftigsten Erregung.

So sehen wir, wie die äschylischen Chorlieder sich mehr und mehr von der dramatischen Masse lösen, ohne doch den Zusammenhang mit ihr zu verlieren; vielmehr schließen sie sich aufs Engste der Handlung an. Während des Strömens derselben sammelt sich der Chor an geeigneten Stellen und läßt dieselbe sich abspiegeln in seinem treuen, gottesfürchtigen Herzen. Er bezieht das Einzelne auf das Allgemeine, das Schicksal und die Macht der Götter: nirgends, so lassen sich alle Gedanken schließlich zusammenfassen, herrscht Willkür, denn das Geschick aller Menschen ruht in einer gerechten, freilich auch unerbittlichen Hand. Die Darstellung der ewigen Sitten und Rechtssätze war dem Dichter nach Hauptsache; durch sie wollte er den Menschen keine Beruhigung geben, sondern sie zur Resignation unter die Weltordnung antreiben. Nur in den Liedern des Prometheus und der Choephoren finden sich mildere Anklänge, während sonst die stets wiederkehrenden Mahnungen an die Schuld und die rächende Nemesis den erschütternden Eindruck des Dramas nur steigern können. Genug, fast alle Chorlieder ruhen bei Aeschylus auf einem düstern Hintergrunde.

Ganz anders faßte, um dies vorweg zu bemerken, Sophokles die Aufgabe seines Chors. Er nemlich, der einen lichtern Gottesglauben, eine tiefe Kenntniß des menschlichen Dichtens und Trachtens, ein warmes Herz aber auch für die Menschheit besaß, hat es sich zweifelsohne zur Aufgabe gestellt, gerade im Chorliede die grellsten Disharmonien der Handlungen aufzulösen und dem verwundeten Herzen Balsam zu bringen. Der Dichter ist, so weit wir nach den erhaltenen Stücken urtheilen können, sich in der Gestaltung des Chors im Wesentlichen treu geblieben, obgleich freilich schon die allmähliche Beschränkung der äußern Masse der chorischen Partien darauf hinweist, daß auch er sich erst zur Vollkommenheit hindurch arbeitete und anfangs wohl hier (vgl. Ajax) wie auch anderwärts mehr seinem Meister, dem Aeschylus, nachwandelte. Während also der Chor in der Antigone, dem Ajax und dem Oedipus auf Kolonos noch ein Drittel der Verse in Anspruch nimmt, fällt ihm in den vier übrigen Stücken etwa nur der vierte oder fünfte Theil zu; eine Veränderung die, wie wir bereits bei Aeschylus bemerkten, mit der Neugestaltung der Dramen zusammenhing.

Am Wichtigsten ist es für die Gestaltung des sophokleischen Chors, daß er noch entschiedener als zuletzt bei Aeschylus, zum κηδευτὴς ἄπρακτος wurde, d. h. zum wohlwollenden Geleiter, zum idealen Zuschauer. Trotzdem aber derselbe nicht mehr in die Handlung eingriff, so gelang es dem Dichter doch, die engste Verbindung zwischen den lyrischen und dramatischen Theilen zu erreichen. Zugleich wußte er die Lieder so gemüthvoll, beruhigend und kräftigend zu gestalten, abgesehen selbst von der Anmuth der Sprache, daß wir wohl sagen können, nun erst sei die rechte Stellung für den Chor, der rechte Ton für seine Gesänge gewonnen, nun erst ihr Vorkommen auch ästhetisch gerechtfertigt. Was der Dichter vorfand als historisch gegeben, nahm er an, gestaltete es aber den Anforderungen der neuen Zeit entsprechend um. Diese Zeit war die der Blüthe Griechenlands, wo auf allen Gebieten des geistigen Lebens das Streben herrschte, die Ideale zu verwirklichen, das Herbe zu mildern, das Uebermaaß zu dämpfen und überall eine Brücke zwischen dem Göttlichen und Menschlichen zu schlagen. Was Wunder, daß der geniale Dichter eben den Chor zu diesem Zwischen- und Bindegliede im Drama ersah und dies ermöglichte,

indem er die großartigen Gebilde seines Vorgängers etwas ermäßigte! Statt der Göttergestalten wurden nun große, erhabene Menschen vorgeführt; neben ihnen fand auch der ideale Chor seine rechte Stelle und konnte sie nur hier finden, während die Herabziehung der Tragödie auf den Boden der Wirklichkeit ihm die Lebensbedingungen raubte.

Sophokles verwendet diesen Chor also nach Aristoteles Zeugnisse vor Allem dazu, dem durch die Handlung allzu erregten Gemüthe Beruhigung zu geben, indem er, wie Aeschylus, ihn in seinen Liedern erstens hinweisen läßt auf die göttliche Ordnung, unter deren Schutz und Zwang jeder Einzelne steht, ferner aber beibringt zu jedem Leiden eine Reihe ähnlicher, die daran erinnern, daß der Dulder nicht auf einsamer Höhe Unerhörtes und darum um so Unerträglicheres zu tragen hat (vgl. auch Choeph. 580 ff.): Dies und der Gedanke an die göttliche Fürsorge enthalten aber sicherlich für ein religiös gestimmtes Gemüth (und für solche waren diese Dichtungen zunächst bestimmt) viel Beruhigendes, für weniger edle Herzen, aber Anregung zur Einkehr in sich. Diesem Zwecke der Beruhigung nun giebt sich der Chor fast ausschließlich hin; nur im Ajax, der Umarbeitung eines frühern Stücks des Sophokles aus der Zeit, wo er noch der ältern Richtung huldigte, (vgl. Bergk a. a. O. S. 35) und im Oedipus auf Kolonos, wo überhaupt die Lyrik stark vorwiegt, nimmt er Bezug auf sich, ohne jedoch jenen ethischen Zweck völlig außer Acht zu lassen.

Die Parodos des Ajax (136—200) bereitet uns, wie diese Eingangslieder zumeist, auf des Helden Geschick vor und setzt uns in die geeignete Stimmung. Dann regt die trübe Lage des Helden und des Chors, den ja die Landsleute des Ajax bilden, diesen an zum Liede 596—645, in welchem die Krieger ihre Sehnsucht nach dem Vaterlande und ihr Mitgefühl bei den Leiden ihres Königs aussprechen. Aber dieselben Leute springen — auch der sophokleische Chor steht ja nicht über dem Ganzen — über zur frohen Lust im Hyporchem (693 ff.), als nur ein Schein der Hoffnung winkt. Da gleich darauf der völlige Umschwung zum Verderben eintritt, möchte man hierin fast einen Kunstgriff des Dichters sehen, der in der voraufgehenden Freude ein Gegengewicht des Schmerzes gegeben und somit auch hierdurch den Chor hat beruhigend wirken lassen (hierüber mehr bei Friederichs: chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo p. 14). Namentlich im letzten Chorliede (V. 1185 ff.) spricht sich zumeist die fast selbstsüchtige Haltung des Chors aus, der durch des Ajax Tod und den Streit zwischen Teuker und Menelaus nur an sein eignes Loos erinnert wird. In der lieblichen Dichtung Oedipus auf Kolonos schließt sich das erste Chorlied (der berühmte Hymnus auf Kolonos V. 668—719) der schützenden Aufnahme des Dulders an. Dann veranlassen die Reden und Drohungen Kreon's den Chor — der sich hier selber zumeist im Auge hat — seine Furcht auszusprechen und den Wunsch, möglichst fern vom Kampfplatz zu sein; den Schluß bildet das Gebet zum Zeus, daß er rettend dem Theseus zur Seite stehe. Nicht immer aber denken die Greise nur an sich, denn erschüttert durch des hochbetagten Oedipus Lage und Hilflosigkeit, klagen sie später (1211—48) über die Leiden des Alters, die sie selber erprobt, und über das Elend des menschlichen Lebens überhaupt; zuletzt geleiten sie den erlösten Dulder mit frommen Gebeten in die neue Heimath. Nur an das Geschick der Hauptperson dagegen denkt der Chor in der Elektra. Als Chrysothemis bewogen ist, die befohlenen Opfer nicht zu bringen, stimmen die Jungfrauen die Parodos an, in welcher sie zum Trost für die armen Schwestern hinweisen auf die Dike und zugleich ihren innigen Antheil an dem Geschick der Geschwister aussprechen. Das Stasimon (1058—97), welches auf den Zwist der Schwestern folgt, beklagt den Streit, der neues Leid über das Atridenhaus bringe, und wendet sich dann zur Elektra, indem er ihr die Pflicht der Schwesternliebe und zugleich Ehrfurcht und Gehorsam gegen Zeus einschärft. Nicht anders gestalten sich die Chorlieder im König Oedipus; zuerst (V. 151—215) zeigt sich der Chor in der Parodos nach der Unterredung zwischen Oedipus, Kreon und dem Priester von Furcht und Schmerz erfüllt und wendet sich um Hilfe zu den Göttern. Ganz Theben, singt er, ist in Noth und Leid, das Land giebt keine Früchte und dazu droht jetzt Krieg. Darum helft ihr Götter, Zeus

und Du thebischer Gott. Nicht minder eng hängt mit dem Voraufgehenden das erste Stasimon (463—512) zusammen, das sich mit der Gerechtigkeit der Götter beschäftigt, die Lajos Mörder strafen werden; zum Schluß spricht sich noch in dem Zweifel an den Wahrsager das größte Vertrauen zum König aus. Aber freilich als dieser und Jokaste im Uebermuthe gegen die Götter frevelnd reden, da fürchten die gottesfürchtigen Greise (vgl. 863—910) Unheil aus solcher Sünde und aus dem Mißtrauen gegen die göttlichen Orakel. Zuletzt, nachdem die Wahrheit an den Tag gekommen, belegt der Chor noch im kunstvollen Liede (1186—1222) die Wahrheit des Gedankens: „eigentlich sei Niemand völlig glücklich" an dem Geschick des Oedipus.

Streng diesem Wege folgt auch der Chor der Antigone, bei dem wie im Ajax (s. o.) und in den Trachinierinnen (s. u.) es offenbar wird, wie der Dichter den Chor durchaus nicht zum vorurtheilsfreien Richter, der von Anfang an Alles überschaut, gemacht hat, da er in diesem Stück sogar darüber zweifelhaft ist, ob Antigone den göttlichen oder den menschlichen Ordnungen folgen soll. Er ist im Unklaren, ob nicht fasche Beweggründe sie leiten und sucht trotz aller Vorliebe ihr Vorhaben zu hintertreiben. Die Parodos (V. 100—155) weilt bei dem Siege der Thebaner: der Tag des Heils spiegelt sich in dem Jubelliede. Als dann V. 331 der Wächter dem Kreon die verbotene, geheimnißvolle That gemeldet hat, bricht der Chor aus in ein herrliches Loblied auf die große Macht der Menschen über das Land und die Thiere; er preist ihre Erfindsamkeit und Geisteskraft, welche die schirmenden Satzungen aufgestellt haben, deren Nichtbefolgung Verderben bringt. Die Beerdigung wird hier also entschieden verdammt, wie V. 476, wo er die auf der That ergriffene Antigone hart tadelt. Trotzdem zeigt er innigen Antheil an ihrem Untergang im Liede 582—625, wo er das Unglück besingt das von Geschlecht zu Geschlecht forterbend nun auch den letzten Sproß des Labdakidenhauses ergreife. Ein Gott führe die Geister hilflos zum Unheil. Aehnliche Gefühle kommen zum Ausdruck V. 944 ff., wo er der Aermsten und sich selber zur Beruhigung Fälle vorführt ähnlicher Todesarten. In der Ansicht der Greise, die dem Kreon bisher geneigt erscheinen, bringt Tiresias eine Wandlung hervor; nun erkennen sie die Berechtigung von Antigones Handeln und sind alsbald voll Furcht, daß auch Kreon der Nemesis verfallen sei. Endlich feiert der Chor in einem Strophenpaar die Allmacht der Liebe im Anschluß an den Streit zwischen Kreon und Hämon; sie überwinde sogar die Bande das Blutes und stifte Hader zwischen Vater und Sohn. Gleiche Verbindung zwischen den chorischen und dramatischen Theilen ist in den Trachinierinnen; so entspricht gleich das Gebet zum Helios (94—140) der Sachlage: der Gott, so heißt es, möge der Dejanira den Aufenthalt des Gatten anzeigen; hieran schließt sich die Betrachtung, daß Herakles unter seines Vaters Schutz stehe. Nicht anders verhält es sich mit dem Hyporchem (205) nach Einlaufen der günstigen Nachrichten. Anknüpfend dann an die Kunde von des Helden neuer Liebe, preist der Chor die Kypris, deren Macht er an dem Beispiele des Heros selber erläutert, der um Dejaniras Willen den Acheloos bezwang (V. 497—530). Als sich dann das unglückliche Weib neuen Hoffnungen hingiebt, geht der Chor unbedenklich darauf ein und verkündet des Gatten frohe Heimkehr! Aber vergeblich! schon ist das Unheil hereingebrochen. Obgleich die Choreutinnen Freundinnen der Gattin sind, kümmern sie sich fortan nur um des Dulders Geschick: voller Entsetzen finden sie nun die richtige Deutung des Orakelspruchs, der jenem nach zwölf Jahren Genesung verhieß — ihn heilt der Tod! Auch im vierten Stasimon (952—70) ist der Chor, nachdem er der Freundin Tod erfahren, schwankend, ob er jene oder den Herakles mehr bejammern soll; dagegen ist er mit sich einig in dem Wunsche, dem Anblicke des Elenden zu entfliehen. Schon diese Doppelstellung des Chors, der ursprünglich an die Person der Dejanira angelehnt, plötzlich sein Interesse dem Helden zuwendet, ist ein Zeichen für die geringe Durchbildung des Stückes und da ohnehin die Lieder weniger mild und mehr nach äschylischer Weise geartet sind, so spricht der chorische Theil dafür, daß wir eine Arbeit vor uns sehen aus jener Zeit, wo Sophokles noch des Meisters Spuren folgte, worauf auch schon der Titel des Stücks, der wie die Supplices u. s. w.

dem Chor entlehnt ist, hinweist. Endlich ist noch des Chors im Philoktet zu gedenken, bei dem sich abermals zeigt, wie der Chor als nicht zu weit schauender Zuhörer zu fassen ist. Dieselben Männer nämlich, die bisher nur daran gedacht haben, die List des Ulysses zu unterstützen, sprechen plötzlich und noch dazu in Philoktets Abwesenheit, ohne daß also an Täuschung zu denken ist, tiefes Mitleid mit ihm aus (vgl. 676—728) und hegen die Zuversicht, Neoptolemus werde ihn retten. Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Stasimon (827 ff.), wo der Chor den Sohn Achills, ohne dessen Sinnesänderung zu ahnen, mit kurzsichtiger Inconsequenz auffordert, seinen Plan auszuführen; er weiß nicht, daß der Bogen ohne seinen Besitzer werthlos ist.

Diese Betrachtung der Chorlieder in den sieben Tragödien kann nur bestätigen, daß Sophokles den Chor dem Ganzen aufs Engste verband und ihm die Aufgabe zuwies, das leidenschaftlich erregte Gemüth zu beruhigen. Diese Aufgabe löst derselbe, indem er überall den einzelnen Fall allgemeinen Gesetzen unterordnet und beide gewissermaßen gegenseitig erläutert; dies geschieht gewöhnlich in chiastischer Form nach Strophe und Antistrophe so vertheilt, daß am Schluß der allgemeine Satz wiederkehrt, wie er das Lied eröffnet (Vgl. Friederichs l. l. pag. 15 und 16).

Wenden wir uns nun zum Euripides, bei dem sich wie in seinen Dramen überhaupt, auch in Bezug auf die Stellung des Chors, die Themata der Chorlieder und deren Verhältniß zur Handlung wesentliche Unterschiede nach dem Alter der Stücke zeigen. Schon die räumliche Ausdehnung deutet dies an; während die lyrischen Partien in der Alkestis den dritten, in der Medea gar nur, wie zumeist bei Sophokles, den vierten Theil der Verse einnehmen, wächst zuletzt die Zahl wieder, z. B. machen bloß die Lieder in den letzten Stücken ein Viertel des Ganzen aus. Im Allgemeinen läßt sich festhalten, daß die ältesten Dramen noch einen harmonisch eingefügten Chor enthalten, später dagegen derselbe nur nebenher läuft und leicht zu entbehren wäre. Anstatt wie bisher ein Bindeglied zwischen dem einzelnen Begebniß und dem allgemeinen Gesetz, der göttlichen Ordnuug, zu sein, ist er jetzt, wo der Glaube an die höhern Mächte im Schwinden begriffen ist, nur eine angenehme Form für des Dichters subjective Gedanken, oder gar nur eine prächtige Ausfüllung der Pausen, ein im Grunde überflüssiges Beiwerk geworden; statt dem ethischen Zwecke der Beruhigung dient er zuletzt nur noch theatralischen Effecten. Indem ich nun dazu übergehe, dies im Einzelnen zu erweisen, bemerke ich, daß ich schon des Raumes wegen ziemlich summarisch verfahren und hauptsächlich die Neuerungen hervorheben werde.

In der Alkestis, dem ältesten Stücke ist nach Weise des Sophokles der Chor noch wohl eingefügt. So stimmt gleich die Parodos mit der Situation; in ihr sagen die Greise (bis auf drei Tragödien bilden nur Jungfrauen den Chor): am Geschick des Admet und seines Hauses sei zu verzweiflen, da Prometheus, der allein helfen könne, in der Unterwelt weile. Hierdurch wird der Zuhörer zugleich auf den Tod der Alkestis vorbereitet. An Admets Klagen reiht sich geschickt das Preislied auf die Dulderin (V. 435—75), der ewiges Leben verkündet wird, während das dritte Lied (V. 568—605), nachdem Admet trotz aller Noth Gastfreundschaft gegen Herakles geübt hat, passender Weise das Lob des gastlichen Hauses enthält, in welchem selbst Apollo geweilt habe, der Segenspender. An sophokleische Art erinnert vor Allem auch der Vers 416: Admets Geschick ist kein unerhörtes, naht doch der Tod einem Jeden. Aber freilich finden wir schon in diesem Stück Spuren von Neuerungen; so braucht z. B. der Dichter den Chor zum Herold subjectiver Gedanken, läßt ihn unter Anderem V. 463 bittre Worte gegen die Weiber sagen, und gar, seinem Ursprunge Hohn sprechend, Zweifel hegen an dem üblichen Glauben von der Unterwelt (vgl. V. 744). Wieder mildernd und dem Gange der Handlung entsprechend, wendet sich von Vers 877 ab der Chor nach dem Begräbniß in einem Kommos an den Admet, indem er ihn hinweist auf das allen Menschen gemeinsame Leiden und (wir folgen der Meinung der Zeitgenossen) auf das ähnliche Geschick des Anaxagoras. Dagegen dient das Lied 962 ff. dem Dichter dazu, persönliche Reflexionen, die jedoch zur Sache gehören, niederzulegen (Vgl. ferner Hipp. 1102. Med. 1080 ff., wo auch die strophische

Gliederung fehlt u. A. m.), indem er zugleich das Thema von der ἀνάγκη variiert durch passende Beispiele. Nicht anders stellt sich der Chor in der Medea, wo z. B., um von der Parodos abzusehen, im ersten Stasimon (410—45), anknüpfend an die Untreue des Jason, die Treulosigkeit der Männer und der Satz erörtert werden, daß die Treue sich zum Himmel zurückgezogen habe. Genug die Jungfrauen stehen fest zur Medea, bis sie im Uebermaß der Eifersucht jene entsetzliche Rache ersinnt. Da zaudert er nicht, ihr fest entgegenzutreten. Die Liebe, welche Jason zur Untreue verleitet, wird besungen im zweiten Stasimon (627—62); in ihm beklagen ferner die Sängerinnen, nachdem sie um maßvolle Liebe für sich gebeten, der Heldin Loos. Dem dritten Liede geht das Erbieten gastlicher Aufnahme beim Aegeus voran; daher wird in ihm Athen gepriesen und Medea aufgefordert, um der gastlichen Stadt willen, sich des Mords zu enthalten. Auch der Chor der Herakliden schließt sich der Handlung gut an und ist sogar ausgezeichnet durch seine gottesfürchtige Haltung. Nachdem nämlich V. 608 die Choreutinnen sich dahin ausgesprochen haben, daß Niemand wider den Willen der Götter glücklich sein könne, ohne ihre Hilfe des Menschen Glück hinfällig sei, wenden sie sich in der Antistrophe, also in schöner Gedankengliederung, zum Geschick der Makaria und verkünden ihr für die großartige Aufopferung ewigen Ruhm. Der Chor der Andromache bietet nur das Auffällige, daß er 1057 einen Zweifel kund giebt, ob Apollo mit Recht den Orest zum Morde angetrieben (vgl. Orest 163. 329. 452 u. s. w.). Im Hippolytus bilden den Chor trojanische Weiber, die gleich in der Parodos gar viele Worte von sich machen, ein Uebelstand, der fortan immer greller hervortritt; aber immerhin beschäftigen sie sich wenigstens mit Phädras Krankheit. Aeußerlich ist zu bemerken, daß die Gedanken nun nicht mehr durch die Strophen gesondert werden (S. Strophe α' und Antistrophe α'). Nachdem sich dann der Chor, der Amme gegenüber, welche die nackte Nützlichkeit vertritt auf Seiten des Rechts gestellt, führt er im Liede 524—65 die Allmacht der Liebe als Urheberin der Leiden der Phädra an, indem er zugleich dadurch deren Schuld zu mildern sucht. Obgleich die Frauen Mitwisser des Verbrechens, welches sie ja mißbilligen, sind, begnügen sie sich im Stasimon V. 732—75 ihrem Wunsche, der Greuelstätte zu entfliehen, in fast zu reicher Schilderung Worte zu geben. Dann folgen die Verfluchung des Schiffes, auf welchem Phädra nach Korinth gefahren und Klagen über die Leiden der Unseligen. Auch das folgende Lied (1102—52) läßt sich als wohlgeeignet rühmen, da es Hippolyt's Geschick unter allgemeinen Gesichtspunkten auffaßt. Die Verse 1269—83 behandeln abermals das Thema von der Kypris Macht, der Urheberin des Verhängnisses. Aber so sehr der Chor der frühern Weise treu geblieben zu sein scheint, so sehr tritt doch bei aufmerksamer Beobachtung ein großer Unterschied hervor. Er ist nicht mehr Mittler zwischen den Handelnden und den ewigen Sittengesetzen, die ihm für sein Urtheil den Maßstab geben, er ist vielmehr der blinde Freund des Helden geworden, der dessen Pläne fast ohne Schwanken fördert oder ihnen trotz bessern Wissens wenigstens nicht hinderlich ist; so läßt er sich z. B. im Jon durch einen Eid die Zunge binden und betet sogar für das Gelingen des Frevels. Eine andere Neuerung des Euripides von höchst bedenklicher Art ist jene Rücksichtslosigkeit, mit welcher er für die Chorlieder die Themata auswählt ohne Beziehung auf die Entwicklung der Handlung. Sie zeigt sich zuerst in der Parodos des Jon (V. 185—236), wo die weit ausgesponnene Beschreibung der Bilder in der Halle fremd genug erscheint. Dagegen zeigen bis auf die oben erörterte Urtheillosigkeit und die zu oft wiederkehrenden Lobreden auf Athen die Chorlieder im Allgemeinen den alten guten Ton. Greller sticht dagegen ab der Chor in der Hekuba und den Troades; hier widerspricht sein Auftreten oft geradezu seinem Ursprunge. Vor Allem muß, um nur die Hauptpunkte hervorzuheben, auffallen, daß die Troerinnen nur ihre eigne Lage im Auge zu haben scheinen und somit die Aufmerksamkeit und das Interesse der Hörer zersplittern, da der Chor nicht mehr Mithandelnder, geschweige denn Mittelpunkt des Stücks ist, wie es bei Aeschylus der Fall war. Sowohl im Liede der Hekuba V. 444 ff. als in der Parodos der Troades ist der Ort, wo sie fortan leben sollen, Gegenstand des Gesangs,

der Königin wird nicht gedacht. Der Urheber ihrer eignen Leiden ferner wird im Liede Hel. V. 629 betrachtet, ohne daß Beziehungen auf allgemeine Gesetze den tiefern Grund derselben aufdeckten. Nicht minder vernachlässigt der Chor auch späterhin das Schicksal der armen Hekuba und des Polymestor, führt vielmehr in einer ansprechenden Schilderung das Thema des vorigen Liedes fort (vgl. 905). Dieses Aufnehmen bekundet aber entschieden die lockere Verbindung der beiden Theile des Dramas. Ganz Aehnliches ist von den Chorliedern der Troades zu sagen, da in ihnen, wie schon erwähnt, das Interesse des Chors nur sich selbst zugewandt ist, und auch hier zweimal sich fortsetzend das Thema von Troja behandelt wird. Bezeichnend ist ferner der Vorwurf gegen die Götter, daß sie undankbar seien gegen die Heimath ihrer Lieblinge (vgl. V. 845). Diese Durchführung desselben Themas durch mehrere Lieder tritt immer häufiger ein. Der Chor aber wird gerade dadurch immer mehr ein Aeußerliches, Unwesentliches. Im rasenden Herakles z. B. erzählen die Greise an sich schwungvoll aber ohne nähere Beziehung zur augenblicklichen Sachlage, die Mythen von jenem gefeierten Heros. Auch ihre Klagen über die Leiden des Alters (637—700) könnten räthselhaft erscheinen, wenn man nicht annehmen müßte, daß ihnen ihre eignen Beschwerden einfielen. (Hiermit vgl. das ähnliche Lied im Oedipus auf Kolonos.) Noch wunderbarer aber klingt hier die Anklage gegen die Götter, welche wider alle Vernunft sogar dem Guten die Lasten des Lebens auferlegt haben. Auch in der Iphigenia auf Tauris sind Scenen und Lieder nur dürftig verknüpft; selbst die Parodos, in der die Leiden des Atridenhauses besungen werden, läßt kaum erkennen, daß der Chor sich mit der eigentlichen Handlung lebhaft beschäftigt. Aehnlich lockern Zusammenhang zeigt das Lied V. 393 ff.; noch weniger aber will uns die Geschichte des Orakels von Delphi an diesem Orte behagen (1234—83). Im Ganzen schaut jedenfalls der Chor mehr auf sich als auf die Handlung (vgl. auch V. 1009). Eine abgesonderte Stellung nehmen die Supplices ein, in denen der zweitheilige Chor bestehend aus den Müttern der vor Theben gefallenen Argiver und aus deren Dienerinnen, selber (wie das schon der Name zeigt) Mittelpunct der Tragödie ist und dem daher selbstredend auch die eigne Lage die Stoffe der Lieder giebt. Erinnert uns dieses Stück an die ähnlichen Verhältnisse bei Aeschylus, so weicht davon um so mehr ab die Elektra, in der zuerst ein sogenanntes ἐμβόλιμον erscheint, wie sie Agathon liebte, d. h. ein episches Einschiebsel. Als nämlich der Landmann sein Weib auffordert, den Gast zu bewirthen, und dann beide ausgehen, Speise zu holen, stimmt plötzlich ohne jeden erkennbaren Anlaß der Chor ein Lied an von Achill's Waffen, und zwar in breiter, epischer Weise und ohne Rücksicht auf die strophische Gliederung. Aehnlich verhält es sich in der Helena, wo der Chor, welcher übrigens auch hier der Heldin allzu eng verbündet ist, die Erzählung von den bacchischen Weihen einfügt (1301—68). Hiermit contrastiert das schöne Schlußlied, womit den absegelnden Gatten das Geleit gegeben wird. In diesen Einschiebseln hat Euripides das Aeußerste geleistet in den Phönissen, in denen bekanntlich derselbe Stoff behandelt wird wie in Aeschylus Septem. Den Chor bilden Phönizierinnen, die eine Pilgerfahrt nach Delphi unternommen haben und auf dem Wege dahin die Stadt des Kadmus aufsuchen. Alle ihre Gesänge nun stehen außer Zusammenhang mit der Handlung; man wird stets daran erinnert, daß unbetheiligte Fremde reden; denn so kalt konnte kein Nahestehender sich zeigen. Gleich in der Vorrede z. B. erklären die Frauen ihr Auftreten, wie es allerdings nur billig ist, da sonst nicht klar wäre, wer sie sind, und was sie hier wollen. Im Uebrigen erscheinen alle lyrischen und dramatischen Theile obenhin zusammengestellt, um nicht zu sagen zusammengeklebt und nur einmal V. 1284 ff. nimmt der Chor wirklich Bezug auf die Sachlage. Die Lieder, Thebens Geschichte behandelnd, bilden ein förmliches Epos, das auf einem fremden Boden gewachsen ist. Wie die Orestistragödie an sich ermüdend ist, so auch der Chor, der sich befleißigt, immer wieder von Anfang an das Verhängniß des Atriden zu erzählen, wobei dem Hörer selbst der goldne Widder nicht erspart wird. Uebrigens verwirft der Dichter auch hier den Muttermord und tadelt sogar den Apollo. Aehnlich wie in den Phönissen bilden Fremdlinge den Chor der Iphigenia in Aulis, der

ebenfalls mit reichem Wortschwall sein Auftreten entschuldigt und in der (von mancher Seite angezweifelten) Parodos die Belustigungen des müßigen Heeres beschreibt, ohne auf die Handlung einzugehen. Nur das Schlußlied nimmt darauf Bezug, indem es als Gegenstück zu der scheinbar beabsichtigten Ehe zwischen Achill und Iphigenia die Hochzeit des Peleus und der Thetis zum Vorwurf hat. In Betreff dieser Tragödie genügt es an Schillers Urtheil in den Anmerkungen seiner Uebersetzung derselben zu erinnern, der ihn für einen überflüssigen Theil der Handlung hält. Ganz anders steht es mit dem Chor der Bacchen, der sich eng an die Entwicklung des Stücks anlehnt, aber freilich, da ihn Bachantinnen bilden, auch unbedingt dem Gotte anhängt. In der Parodos ist er nur das Organ des Euripides, der hier eine ihm sonst fremde Gottesfurcht zeigt. Vielleicht bekehrte er sich in seinen spätern Jahren — es ist ja sein letztes Stück — vielleicht ist diese Sinnesänderung nur auf Rechnung der Furcht vor der Volksstimmung zu setzen. Im Allgemeinen ist noch zu bemerken, daß alle Lieder der höchste Schwung kennzeichnet, entsprechend dem Orgiasmus des Dionysosdienstes.

Nachdem wir somit die einzelnen Stücke, welche unzweifelhaft von Euripides herstammen, durchmustert haben, bleibt uns noch übrig, in der Kürze die gewonnenen Resultate zusammenzustellen. In der ersten Zeit (vgl. Alkestis, Medea, Hippolyt, Jon, Herakliden) erinnert der Chor trotz mancher Abweichungen noch an die mustergiltige Art des Sophokles; in der zweiten Periode, wohin Hekuba, Troades und Supplices zu rechnen sind, haben die Choreuten fast in äschylischer Weise ihr eignes Interesse vor Augen, mehren aber, statt beruhigend einzuwirken und die Leidenschaften zu sänftigen, durch das gehäufte Leid und das ewige Klagen die Erregung der Zuhörer und kennzeichnen auch hierdurch den Euripides als den τραγικώτατος ποιητῶν; zugleich dienen sie dem Dichter als Organ persönlicher Gefühle und Ansichten namentlich skeptischer Art im offenbarsten Abfall von dem Ursprung und der geschichtlichen Entwicklung des Chors. In der dritten Periode endlich ist dieser gar zu einem Rhapsoden geworden, der die lyrische Form zwar bis auf die rhythmische Gliederung der Gedanken bewahrt, aber in der That nicht mehr schwungvoll singt, sondern gemächlich erzählt. Der Fall Trojas und die Leiden der Atriden sind hier ständige Themata, die bei aller Virtuosität der Behandlung uns kalt lassen, weil sie in keinem angemessenen Verhältniß zu der Handlung stehen.

So sehen wir die drei Tragiker bei der Bildung des chorischen Theils rücksichtlich der Wahl der Stoffe für die Lieder in Bezug auf deren Einfügung ins Ganze mehrere Perioden durchlaufen, ohne daß sie dabei ihrem poetischen Character untreu geworden sind. Aeschylus fand den Chor als Mittelpunct der Handlung vor und bewahrte ihn, conservativ wie er war, trotz aller Einschränkung zu Gunsten der Handlung, als einen Hauptheil der Tragödie selbst der äußern Masse nach. Die rein lyrisch gehaltenen Gesänge desselben schließen sich eng an das Geschick der Hauptperson an und natürlich an das eigne, falls er selber eine Rolle im Stück zu spielen hat. Der Chor aber beurtheilt das Handeln und Leiden des Einzelnen nach den ewigen, erhabenen Welt- und Sittengesetzen und führt sie auf das unerbittliche Walten des Geschicks zurück: diese Weltordnung erscheint hier ebenso herb, wie sie der Dichter in seinen Dramen überhaupt darstellt. Sie in ihrem starren Gange zu schildern, ist auch die Hauptaufgabe des Chors und nur in einzelnen Stellen finden sich ein milderer Ton und eine innigere Weise der Behandlung. Sophokles dagegen hat dem Chor die Aufgabe zuertheilt, innerhalb des Stücks in seiner Stellung als wohlwollender Geleiter sowohl die Leidenschaften als die Erregung der handelnden Personen und der Zuhörer zu beruhigen und zu zügeln, sowie beide auf die höhern Ziele der Tragödie hinzuführen. Der Chor erfüllte diese Aufgabe, indem er, ähnlich wie Aeschylus bereits es that, in seinen Liedern hinwies auf das Walten des Geschicks, das als ein milderes wenn auch nicht weniger gerechtes als bei jenem erscheint; ihm soll sich der Mensch mit Vertrauen zu den Herrn der Welt, den Göttern, unterordnen, die ihm, (wie das die Beispiele lehren) nichts auferlegen werden, was seine Kraft übersteigt und vor

2*

Allem ihn nur strafen wegen seiner Fehler, aber nicht nach Laune und Willkür niederschmettern.

Dieser Zweck und dieses Mittel müssen aber wohl für den Chor als die rechten erscheinen, und Sophokles hat es verstanden überall aufs Beste dieses zu verwenden und jenen zu erreichen. Lassen wir außerdem die Zartheit und Milde der Empfindungen, die Anmuth und den Reichthum der Sprache auf uns wirken, so werden wir ohne Bedenken seinem Chor und seinen Chorliedern die Palme zuerkennen, wie wohl zumeist um letztrer Willen das Alterthum ihn schon ehrte durch den Beinamen der „attischen Biene". Während also Aeschylus den besten Weg, den Chor für die tragische Poesie zu nützen, anbahnte, Sophokles darin das Höchste leistete, haben wir bei Euripides ein Herabsteigen vom Gipfel, ja ein völliges Abirren vom rechten Wege bemerken müssen. Der Chor und das Chorlied gehören wesentlich zur alten attischen Tragödie, und nur diese ideale Kunstgattung konnte ihn recht ertragen. Mit dem Entstehen und Aufblühen der kosmopolitischen Richtung in der Kunst, die das wirkliche Leben darstellte, mußte jener lyrische Theil entweder aufgegeben werden, oder, wurde er nun einmal dem Herkommen zu Liebe beibehalten, in seiner Gestaltung, seinem Zweck ein völlig andrer werden, falls er nicht zum rein äußerlichen Beiwerk herabsinken sollte.

Während wir also gewiß nicht gesonnen sind ohne Weiteres über die neue Kunstrichtung, die mit der Entwicklung aller Verhältnisse Hand in Hand ging, abzuurtheilen, können wir wohl bei Euripides eine Schwäche darin finden, daß er ebenso wenig die Kraft besaß, eine nun inhaltlose Kunstform durch eine neue, der Umgestaltung des Dramas entsprechende, lebensvolle zu ersetzen, als den Muth, den Chor einfach bei Seite zu lassen. Also nur hierüber etwa dürfen wir mit dem Meister, um den Ausdruck zu wagen, rechten; im Uebrigen müssen wir bedenken, daß die Meisterschaft eines Dichters und Künstlers nur danach zu bemessen ist, wie er, das Kind seiner Zeit, diese abspiegelt; gerade die Art, wie er die Gedanken, welche dieselben beherrschen zur Anschauung bringt, sichern ihm eine hervorragende Stelle in der Reihe seiner Genossen. Aeschylus nun lebte in einer Periode, wo man in Griechenland und namentlich in Athen die gewaltigen Schläge des Schicksals, seine zerstörende, rächende Gewalt deutlicher als später fühlte, wo aber bereits mit der Herbheit des alten Götterglaubens eine mildere Auffassung um den Vorrang stritt. Was Wunder also, daß diese Starrheit und Erhabenheit sich auch in seinen Dramen wie in seinen Chorliedern offenbaren? Als aber die neue durchbildetere Zeitrichtung, als die Freiheit, der Frieden und damit auch ein vertrauensvoller, inniger, gemüthlicher Glaube, der die Menschenwürde und das Menschenherz zur Geltung brachte, siegreich durchdrangen, und alsbald in Athen sich alle geistigen Kräfte in schönster Harmonie regten, da beherrschte diese neue gewaltige Macht auch den Parnaß und kam in Sophokles Dichtungen zum schönsten und reinsten Ausdruck.

Auf diese Zeit, deren Größe nicht zum Wenigsten sich kennzeichnet durch die maßvolle Selbstbeschränkung, durch die freie Unterordnung unter die selbstgegebenen, selbstgefundenen Gesetze, folgte die kosmopolitische Sophistick und der Skepticismus — die Herrschaft der subjectiven Meinung. Sie fand ihren größten Vertreter auf dem Boden der redenden Kunst in Euripides. Aus diesem Verhältniß erklärt sich wie so vieles Eigenthümliche in seinen Dramen, auch, was uns zunächst angeht, die Unmöglichkeit, den Chor in der Weise festzuhalten, daß er, seinem Ursprung, seiner bisherigen Entwicklung entsprechend, durch den Glauben an die Götter und eine sittliche Weltordnung gebunden und über das gewöhnliche Sinnen und Denken der Menschen erhoben, von diesem Standpunct aus die Handlung der Tragödie begleitet, von ihm aus über sie urtheilt und zu ihm die Zuhörer hinzuführen strebt. Wie die neue Revolution der Geister fast alle Traditionen der ältern Zeit beseitigte, oder wesentlich umgestaltete, so auch den Chor, eines der idealsten Gebilde der Kunst. Seine Stunde hatte geschlagen und er konnte fortan nur ein kümmerliches Scheinleben führen.

Auch von einer andern Seite her kommen wir zu gleichem Resultate; denn die Betrachtung der innern Tendenz und des Gedankenganges der Chorlieder lehrt uns ebenfalls, daß in der Geschichte des Chors ein Auf- und Absteigen statt fand. Bei Aeschylus und Sophokles geben die Gesänge stets die Empfindungen und Gedanken wieder, welche das Erschaute im Geiste jedes edlen Zuschauers erregen soll. Dieser ist beiden Dichtern aber nur der religiös gestimmte, der Alles auf die Weltregierung und die höchsten Sittengesetze zurückbezieht; je nachdem diese göttliche Ordnung im Glauben des Dichters und seiner Volksgenossen, für die allein er schafft, eine andere Gestalt gewinnt, ändert sich auch der Geist, der den Chor erfüllt. Welcher Art dieser Glaube nach den verschiedenen Zeiten war, sahen wir oben und es bleibt nun übrig, seine Spuren in den Liedern zu verfolgen. Aeschylus ist wie seine Zeit groß und starr. Dies aber zeigt sich nicht allein in dem Reichthum und der oft unerfaßbaren Höhe seiner Ideen, sondern auch darin, daß er durchaus nicht sinnt und dichtet, um das menschliche Gemüth zu beruhigen, zu kräftigen, sondern nur es anzutreiben, selbstlos sich den höhern Mächten zu unterwerfen. In dieser Selbstverleugnung ausschließlich findet er Sammlung. Daraus aber entspringen keine milden Lieder, sondern herbe entsprechend der ganzen Haltung des äschylischen Dramas. Es fehlt ihnen wie den Tragödien des Meisters überhaupt die Feinheit der Ausführung, die psychologische Malerei; es fehlen die lebensvollen Einzelzüge; Alles ist vielmehr ins Große gezeichnet. Immer kehrt in ihnen wieder das unerbittliche Walten des Schicksals, das Lob der wenigen Gerechten, der Fluch, der die Ungerechten (zu denen im Grunde alle denkenden Wesen, außer den Göttern, gehören) trifft; nur selten werden die Gedanken von Beispielen erläutert, selten werden sie den Empfindungen des schwachen Menschen nahe gebracht. Auch in den Liedern waltet also Unruhe und Furcht vor der Nemesis, der kein Mensch entfliehen kann, da sie alle durch ihre Sünden derselben verfallen sind. Düster und schwermüthig ist ihr Ton; das Schicksal erdrückt förmlich das Gemüth der Sänger, die ihm hilflos gegenüberstehen; es macht ihnen fast unmöglich, Kraft zu gewinnen und der mildernden Hoffnung Raum zu geben. Wie ganz anders verfährt hier Sophokles! Obgleich auch bei ihm das Schicksal Wunden schlägt und vielleicht schwerere als bei Aeschylus, obgleich auch er das Walten desselben erschütternd darstellt und oft mit Behagen bis ins Einzelne verfolgt, so hat er andrerseits doch verstanden und gestrebt, die Wunden zu heilen, das Gemüth zu beruhigen und zu erheben. Dazu zeigte ihm seine große Kenntniß des menschlichen Herzens die besten Wege. Sie lehrte ihn nämlich, daß in diesem selber die Heilmittel gegen die Leiden des menschlichen Gemüths verborgen liegen, die also der Mensch nur zu heben braucht, um mit ihrer Hilfe voll Ruhe und Kraft den Stürmen des Lebens entgegen zu gehen und sie zu überwinden. Diese Lehre nun legt er seinem Chor in den Mund. Die Weltordnung, von welcher dieser singt, vermag trotz aller Erhabenheit den Menschen mit Vertrauen zu erfüllen, weil sie das Herz und die Gesinnung des Einzelnen berücksichtigt und in die Hände eines wahrhaft weisen, gerechten, treuen, starken Weltlenkers gelegt ist, nach dessen Willen auch Leiden zur Heilung der Seele, nicht bloß zur Strafe dienen sollen. Gerade deshalb sind sie Keinem erspart. Aber noch näher tritt der Dichter dem menschlichen Herzen, wenn er von der Liebe zur Braut, zum Gatten, zur Heimath so lieblich zu reden weiß. Dies Alles giebt bei ihm dem Chorliede jene milde, warme Haltung, die wohlthuend und beruhigend wirkt, zumal sich an diese Gedanken in gemüthlicher Breite reiche Beispiele aus der Mythologie zur Erläuterung reihen und sie dem Empfinden der Zuhörer näher bringen. Schon diese Darstellung öffnet jenen Gedanken Kopf und Herz der Menschen, wo sie alsdann um so leichter den Sieg zu gewinnen vermögen, weil sie im Grunde nur das erwecken, was schon in jedem edlen Menschen mehr oder minder bewußt lebt und jetzt durch die reiche poetische Art und die Klarheit, mit der es vom Dichter ausgesprochen ist, lebhaft entflammt wird. Alle Lieder athmen eine tief religiöse Stimmung des Gemüths; wie sie einem heitern, ruhigen, frommen Herzen entströmten, das in sie seine Menschenliebe und seine tiefen Empfindungen hineinlegte, so wirken sie Beruhigung, Trost, Glauben.

Genug wir sehen, daß Aeschylus und Sophokles insofern zwar sich gegenüberstehen, als dieser die Herbigkeit seines Lehrers milderte, dessen kolossale Gedankenhöhe auf ein erträgliches Maß heruntersetzte, so daß die Ideen erst recht veredelnd wirken konnten, daß aber beiden gemeinsam ist in den Liedern sowohl die ideale Haltung und die religiöse, gläubige Stimmung, als das Streben, an dieser auch die Zuhörer Theil nehmen zu lassen. Gerade hierin aber ist Euripides ihr diametraler Gegensatz. Wie seine Zeit über alle Dinge reflectierte und an Allem Kritik übte, so sind ihr auch die Götter nicht unnahbar; denn auch sie müssen sich vor der Vernunft rechtfertigen, wenn sie noch ihren Rang behaupten wollen. Damit war aber ebenso sehr die Stellung des Chors, als die religiöse Tendenz seiner Lieder unhaltbar geworden. Dafür erscheinen nun allgemeine Sentenzen, die das Gemüth kalt lassen, weil sie nicht den Regungen des Herzens, sondern dem reflectierenden Verstande entsproßt sind und obendrein lehrhaft auftreten. Euripides verfährt immer subjectiver und sondert sich mehr und mehr von dem überlieferten Volksglauben. Je weiter er aber auf diesem Wege fortschreitet, je mehr wird der Chor äußerlicher Schmuck, der des idealen Gehalts und der höhern Zwecke entbehrt. Abgesehen von moralischen Gemeinplätzen finden wir fortan in den Liedern historische Herleitungen der verschiedenen Leiden, ohne daß irgend ein sittliches oder religiöses Motiv dabei ersichtbar ist. In andern Gesängen erzählt der Chor seine eignen Erlebnisse, schwungvoll zwar, aber ebenfalls ohne tiefere Gedanken und Empfindungen zu verrathen und vermag deshalb auch zumeist nur durch die Heftigkeit der Klagen eine ohnehin vom Drama abziehende Theilnahme zu erwecken. Wie also jetzt der innere harmonische Zusammenhang des lyrischen Theils mit dem dramatischen völlig gelöst und nach dieser Seite hin der Chor ein Aeußerliches geworden ist, so hat sich andrerseits mit dem Abweichen von seiner ursprünglichen religiösen Haltung und seiner reinigenden, beruhigenden, erhebenden Tendenz die innere Kraft dieser lyrischen Partien völlig verzehrt; es bleibt uns beim Chor des Euripides höchstens bewundernswerth die virtuose Geschicklichkeit des Dichters, der jedem einzelnen Liede durch die plastische Klarheit der Schilderungen einen solchen Reiz zu verleihen weiß, daß selbst die Wiederholung derselben Themata das Interesse des Hörers und des Lesers nicht völlig zu ermatten vermag. Auch eine eingehende Betrachtung der Diction und der Metrik würde unser Urtheil bestätigen, doch müssen wir uns begnügen, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß bei Aeschylus und Sophokles die Gesetze der poetischen Sprache und des Versbaus immer sorglicher und strenger gehandhabt wurden, bei Euripides dagegen neben der attischen Umgangssprache eine immer größere Zuchtlosigkeit der Metra und Rhythmen die Herrschaft erlangte; ein deutlicher Beweis, daß wie der innere Kern des Chors, auch die echte Form für seine Lieder zerbrochen war und derselbe sein kümmerliches Dasein fortan nur als archaistische Reminiscenz fristen konnte.

Qui temperavit fortiter ac bene
Custos juventae sanctus et impiger
  Nostram scholam, nuper dolentes
    Vidimus hunc peregre migrantem.

Et jam sodalem Te quoque perfida
Raptura nostro est ex numero alterum
  Fortuna; frustra Te jubemus
    Sollicita remanere mente.

Te, care amice, non retinent preces
Blandae, dolor non Te movet anxius
  Effusa nec querela nostra
    Te quatit, heu! Tibi namque eundum est

Hinc, quo vocat Te dira Necessitas,
Humana gens quam flectere non potest;
  Nec Te decet cessare, amice,
    Jam trepida pavidaque mente.

Quid? Nonne digno gloria contigit,
Qua nulla, opinor, dulcior est, Tibi?
  Non munus insigne et decorum
    Te manet officiumque grande?